

R. FALUS

### L'ART POÉTIQUE D'HÉSIODE

Il y a plus de six décennies que P. Friedländer publia sa célèbre étude sur Hésiode<sup>1</sup> dont la première phrase comportait cette constatation que le prélude de la *Théogonie* est un des passages les plus discutés de la littérature antique entière. Ses recherches ont considérablement contribué à ce que l'étude du problème se poursuive — s'opposant à l'hypercriticisme du siècle passé — à partir de la reconnaissance de l'unité du poème. Importants sont surtout les résultats de l'ethnographie et de l'histoire des religions; ils ont d'une part démontré les parallèles et en partie les modèles orientaux de la conception du monde d'Hésiode, formulée sur la base d'une pensée religieuse-philosophique de même que ceux de son initiation à la vocation de poète; d'autre part en faisant voir la situation sociale des rhapsodes grecs d'une façon toujours plus approfondie et d'un point de vue nouveau, ils aident à comprendre les caractéristiques poétiques d'Hésiode. Pour l'essentiel, la constatation de Friedländer n'a cependant point perdu sa valeur: aucune interprétation unanime n'a été jusqu'à nos jours élaborée.

Dans le prélude de ce poème didactique Hésiode nous raconte une vision féerique, mais ceci d'une façon résolue et consciente. Il commence par chanter la beauté charmante du chœur de danse et du chant des Muses d'Hélicon (ce faisant il anticipe sur le sujet de son propre poème), ensuite, il rappelle leurs paroles adressées à lui, et finit par le récit de nouveau épique du rite de l'initiation. Tous les chercheurs sont d'accord sur ce que les paroles des Muses servent de clef pour l'interprétation et l'appréciation historique et esthétique de toute la poésie d'Hésiode. Il est en effet évident que par ces paroles données dans la bouche des Muses le poète a non seulement sanctionné sa propre vocation, mais aussi formulé son propre art poétique: «Pâtres gîtés aux champs, tristes opprobes de la terre, que n'êtes rien que ventres! nous savons conter des mensonges tout pareils aux réalités; mais nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer des vérités» — lit-on en traduction en prose.

Il n'y a pas lieu ici de résumer tous les documents des interprétations modernes, et encore moins d'énumérer les moments philologiques des argumentations. Il paraît plus pratique d'exposer les tendances elles-mêmes:

1. La conception des philologues — dont Nestle, Jager, Diller, Gigon, Chase-Creen, Mehmél, etc. — qui, s'attachant aux idées dominantes du tournant du siècle (Rohde, Meyer) veulent voir dans le prélude du poème une attaque contre Homère;

2. La conception d'après laquelle Hésiode aurait vu la nature de la révélation des Muses dans la vibration entre la manière logique caractérisant le monde olympien, et les mystères irrationnels, sans rester pour autant insensible aux chants d'inspiration autre que ceci (= inspiration homérique) — p. ex. Otto, Kerényi, Untersteiner, Stefanini, Wade-Gery, von Fritz, Lanata;

Qu'il nous soit permis de mentionner la conception de deux savants hongrois:

3. L'interprétation de Trencsényi-Waldapfel qui d'une part — d'une manière très approfondie et convainquante — a insisté sur la nouveauté d'ordre social du poète paysan béotien, tout en se contentant d'autre part de modifier dans une certaine mesure la conception des savants appartenant à la tendance précédente: d'après lui Hésiode aurait effectué la vacillation entre vérité et mensonge en créant des couches à l'intérieur de sa propre poésie, ce qui revient à dire que sous la confrontation des deux types de chants il serait à comprendre une distinction d'une part des mythes ajustés des couleurs de la phantaisie, et, d'autre part, des passages d'intérêt moral ou pratique;<sup>2</sup>

4. La conception de Ritoók selon laquelle c'est à l'encontre des mythes exprimant des pensées non-vraies et d'autre part, des chants de ses contemporains — et non seulement d'Homère — composés dans l'esprit de ces mythes qu'Hésiode se serait efforcé de composer des chants nouveaux et vrais.<sup>3</sup>

La tendance (1) que les chercheurs modernes refusent avec une unanimité de plus en plus marquante, a jugé rigide et avec une étroitesse de vue. Les représentants de la tendance (2) ont projeté leur propre conception poétique mystique et irrationnelle sur Hésiode. Quant aux modifications qu'y avait faites Trencsényi-Waldapfel j'en admet les éléments comportant de la critique sans pouvoir considérer comme convaincantes ses explications concernant la distinction (= confrontation?) des couches. Pour moi, c'est l'interprétation de Ritoók (4) qui paraît la plus réelle — par cela même qu'il insiste d'une manière conséquente sur les fonctions du chant dérivant de la véracité et de la distraction, mais cette interprétation est encore, elle aussi, à préciser. On ne peut en effet point se contenter de cette constatation que «c'est encore en restant sur le plan du mythe qu'Hésiode pose la question de la vérité à l'encontre du mythe, et qu'il critique seulement les mythes et non le mythe en général»,<sup>4</sup> qui veut dire que son programme se serait porté contre *certain*s chants à mythologème mensonger. Non il s'y agit de bien de plus: Si Hésiode a repoussé presque toute la mythologie homérique, c'est qu'il cherchait la véracité poétique à l'encontre de l'entière rhapsodie d'esprit aristocratique, et s'il a créé une nouvelle mythologie, (dont les rapports orphiques et «populaires» sont encore à démontrer, par les recherches suivants, d'une façon plus marquante que



ce n'a été fait jusque-là), c'est que dans la tradition il n'a trouvé sur la formation et l'ordre du monde naturel et humain, que des fictions brillantes, naïves et pleines de contradictions.

La cause, la raison et le but suprêmes de la résistance d'Hésiode ne consistent pas à ce qu'il nie la vérité de tel ou tel mythe (et du chant qui le récite). Ce n'est qu'un symptôme, qu'un petit élément de l'argumentation. De ceci seul Hésiode aurait bien pu rester un innocent épigone d'Homère qu'ont été les poètes du cycle qui, eux, ne faisaient que modifier d'une façon ou d'une autre les mythes traitant du siège de Troie et du sort d'Ulysse. Hésiode, lui, a fait quelque chose d'autre. Au lieu de corriger telle ou telle partie ou de recomposer tel ou tel détail de la tradition épique, il a tracé un tableau du monde essentiellement neuf dans la *Théogonie*. Et ce qui put le rendre capable de ce faire c'est qu'à ce moment déjà il se sentit obligé à dire quelque chose de tout neuf justement par son programme embrassant terre et ciel, mais visant ce monde-ci, donc sa passion de vérité servant la cause des paysans et des bergers, passion qui allait complètement se réaliser dans les *Travaux et les Jours*. Il a exprimé les intérêts de ceux-ci mais — comme l'a souligné Trencsenyi-Waldapfel — non à la manière primitive des «hommes rien que ventres», mais sur le niveau de cette perfection inspirée par les Muses, perfection apprise à Homère et pouvant se mesurer avec Homère comme avec tout autre, «car les Muses m'ont appris à chanter un hymne merveilleux» (*Travaux*, 662).

La cause suprême du reniement de la tradition marquée du nom d'Homère et considérée non pas comme tout simplement héroïque, mais aussi aristocratique, s'est conservée d'une manière attrayante et sans doute authentique dans le récit sur le tournoi poétique d'Homère et d'Hésiode, récit fait tout probablement à l'époque classique et recomposé ensuite.

Après avoir cité les passages de l'un et de l'autre, l'auteur continue comme qui suit:

«A cette occasion encore les Hellènes ont admiré Homère de ce que les vers cités s'élevaient tellement au-dessus du quotidien, et ils ont exigé que le triomphe soit donné à lui. Mais le roi, lui, a couronné Hésiode en disant: il est juste que la victoire soit obtenue par celui qui excite à l'agriculture et à la paix, et non par celui qui fait voir des guerres et des massacres. Ainsi vaincut — dit-on — Hésiode et obtint une tripode d'airain, et cette tripode, il l'offrit aux Muses...»

Pour éviter toute erreur précisons que dans ce concours Hésiode remporta la victoire avec la tendance «antihomérique» non de la *Théogonie*, mais des *Travaux et les Jours*. La différence n'est pas négligeable entre le sujet, la formation des mythes, et l'atmosphère des deux poèmes (les guerres et les massacres des dieux sont tout aussi horribles que les tableaux de bataille d'Homère); pour des traits fondamentalement communs passent cependant l'exigence de mettre en système le développement cosmique et historique, ensuite l'éloge du travail créatif, du droit et de la probité, le programme se détournant de la vision mythologique du monde et s'approchant d'une conception logique des causes et effets, dans une forme toujours mythologique, bien sûr.

Le jugement du roi exprime avec exactitude l'essence de principe et de contenu de la nouveauté d'Hésiode, et aussi ce charme «s'élevant au-dessus du quotidien» d'Homère que personne ne put atteindre mais que même son adversaire admirait et s'efforçait — à en juger de ses oeuvres — à assimiler.

### La formule et le contenu du savoir des Muses

Les Muses véridiques ἀρτιπειῖν après avoir signalé à Hésiode qu'elles sont capables de dire deux sortes de chants (elles en ont la science, ce que souligne, au début des lignes 27 et 28, le verbe ἴδμεν également), elles lui font cueillir un rameau de laurier admirable et frais pour qu'il ait une baguette vénérable (σκηπτρον: sceptre royal). Elles lui insufflent une voix divine afin qu'il annonce ce qui sera et ce qui fut, et elles l'appellent à célébrer la race des Bienheureux toujours vivants en commençant et en finissant chaque fois par glorifier elles-mêmes. Autre est donc le contenu de l'inspiration et autre celui de l'invitation: le premier est plus complet (complet dans le sens prophétique), le dernier plus concret (en ce qu'il définit le sujet du chant à réciter). Ce concret cependant quoiqu'il implique seulement le passé qui dure jusqu'au présent, sans le troisième plan temporel (le futur), se remplit tout de même, notamment par l'éternité des dieux, de cette possibilité qu'Hésiode parle de toutes choses avec une parole juste et vraie.

Les Muses — filles de la déesse Mémoire — annoncent les choses présentes, futures et passées, et ceci par une faculté qui est terme pour terme identique à celle accordée à Kalchas, devin des armées assiégeant Troie (*Iliade*, I, 70). C'est lui qui avait expliqué la cause de la peste et qui avait prédit que dans la dixième année de la guerre Troie serait détruite. Mais, malgré ses vérités inspirées par les dieux, ce savoir est beaucoup moins remarquable que celui d'Homère qui sait tout sur les dieux aussi — grâce à ceci que ce sont les Muses qui parlent à travers lui: sans elles nous, les hommes, rien ne savons (ἴδμεν) avec justesse (*ibid.* II, 484 et suiv.). Pour ce qui est de la quantité des connaissances, des causes et des rapports des faits, la balance se penche donc, par rapport au devin, en faveur du poète — dans le miroir de l'épopée du moins. Ce qui n'a bien entendu pas eu pour conséquence que le poète devait remplir la fonction du prêtre ou du devin: son savoir se réduisait effectivement sur le passé, quant au futur, il n'en avait que des pressentiments à la manière de tout autre homme. Homère n'est point un prophète: il ne fait qu'intégrer le passé plus proche du présent comme futur, dans le présent épique, c'est-à-dire dans un passé plus lointain.

Il ne s'agit que d'une formule conventionnelle lorsqu'Hésiode revêt ses Muses des facultés du Kalkhas homérique. Ceci ressort clairement de ce passage suivant le prélude, où il raconte ce de quoi chantent les déesses à voix de lis dans le palais olympien de Zeus, en provoquant des gais éclats de rire. Elles commencent par chanter à partir des débuts — donc des noces de Gaia et d'Ouranos — les générations des dieux, ensuite elles font l'éloge



de Zeus, puis parlent de la génération des mortels et des puissants Géants (40 et suiv.). A l'épisode traitant de leur naissance et leur beauté solennelle s'insère ce plus sur le sujet de leur chant: c'est-à-dire sur les lois de l'univers (toutes choses + tout vivant) et sur les mœurs intègres des immortels (66 et suiv.). Sur ce dernier moment cependant on n'apprend rien de concret excepté le présent serein des Olympiens que ne dérangent plus jamais les horreurs des temps anciens. Quant au futur les Muses ne le chantent pas du tout, ni ne le fait Hésiode (ici du moins: dans les *Travaux* il va insérer des prophéties). Par les sujets de chants des déesses il anticipe en effet sur le sujet et la tendance de son propre poème.

Voilà nos conclusions jusqu'ici:

1. Il n'est pas nécessaire de voir aucune différence — même contradiction — effective entre la définition de sujet du vers 32 et celle du vers 38 (dans le premier le poète indique l'annonce du futur et du passé comme sa propre mission, dans le dernier la célébration du présent, du passé et du futur, comme l'office des Muses) justement pour cette raison que la formule conventionnelle ne répond *point* au contenu: ce poème didactique a pour sujet le passé, les *Travaux*, eux, composés plus tard, premièrement le présent;

2. Dans la *Théogonie* il ne s'agit guère du présent (le plus important c'est l'épisode traitant de la mission des poètes et des rois, 81 et suiv.), aussi est-il bien motivé que dans l'invocation répétée Hésiode demande aux Muses de chanter la naissance des dieux et la formation de l'univers naturel (104 et suiv.) — omettant ainsi le motif de prophétie;

3. La restriction antérieure de la formule conventionnelle (c'est-à-dire la suppression du présent de la fonction du poète, 32) a-t-elle été elle-même motivée, voire même — si l'on exige l'exactitude avec une logique formelle — «il aurait même convenu» de faire deviner la suppression du futur aussi. Mais de ceci il ne s'ensuit point qu'on crée quelque différence essentielle entre le savoir des dieux et des Muses et d'autre part celui du poète: l'invocation répétée considère les choses à dire comme la révélation des Muses ainsi que le font les invocations homériques;

4. Il est donc inutile et immotivé d'attribuer à Hésiode, à cause de la suppression formelle du présent, une spéculation ontologique qui considère le présent (= les choses existantes) comme mystérieux et que, par conséquent, seul le savoir divin peut connaître. Ceci deviendra un problème philosophique des Éléates après environ 200 années.

Hésiode parle à son public en annonciateur de la vérité et appelle prophètes faux, trompés par les Muses ceux qui revêtissent des idées fausses — d'après lui fausses — de formes attrayantes. Il n'est nullement justifiable, donc une supposition absurde qu'il s'appliquerait à lui-même le récit des chants à inspiration fausse. Les Muses du prélude placent les deux sortes de leur savoir non l'une auprès de l'autre, mais l'une contre l'autre, en offrant la deuxième place (qui est la plus marquée) — d'une façon aussi du point de vue de rhétorique — à la véracité dépendant de leur volonté. Hésiode tout en se rendant compte de ce que ses prédécesseurs et ses adversaires s'étaient également référés à l'inspiration des Muses, expose les mo-

tifs des mensonges de ceux-ci d'une façon presque collégiale: ils étaient trompés par les Muses douées de deux sortes de savoir et capables d'inspirer deux sortes de chants; mais, quant à lui-même, au lieu de le tromper elles lui ont donné la faculté de réciter des chants vrais. Dans cette manœuvre, donc dans cette distinction entre «moi» et les autres s'exprime une loi de la psychologie de création: nul n'est tellement fou que, tout en se disant l'élu du dieu (des dieux) ou des Muses — il promette à ses auditeurs de réciter des mensonges.

Il appartient à la vocation et à la nature des poètes qu'ils croient et veulent leur chant vrai (si ce n'est pas le cas, ils le dissimulent aussi profondément comme le font les artisans de tout autre métier). Il y a des cas où l'on peut contrôler leurs paroles (Ulysse, lui, peut certifier le récit de Dèmèdokos, et le récomposer en y faisant des corrections). Dans d'autres cas, il n'y a point de possibilité de contrôler — ce qui est d'ailleurs plus fréquent: dans le cas de l'*Iliade* c'est que depuis le siège de Troie s'est passé presque un demi millénaire; dans celui de l'*Odyssée*, de caractère plus fabuleux sous tous les rapports, c'est que de son armée le héros est le seul à rentrer. Homère est le seul des mortels à savoir tout et avec exactitude — de beaucoup plus et plus exactement que ses héros, et même plus que les dieux quelque fois — mais de ceci il convainc ses auditeurs au lieu des documents objectifs, par la logique intérieure et l'efficacité affective de son chant. Le seul moyen de la «démonstration» c'est qu'il se réfère à la Muse, en se disant lui-même un simple interprète ou élève à inspiration divine. L'Ulysse homérique insiste sur ce même caractère d'élu quand il honore d'une précieuse bouchée Dèmèdokos (*Odyssée*, VIII, 479 et suiv.), et qu'il ait raison, Homère ne tarde pas à l'affirmer («Sous l'élan du dieu, il prélu-dait, puis leur tissait son hymne», *ibid.* 499). Dans le palais d'Ithaka Phémios, lui aussi chante par l'inspiration divine. Le chant, on le tient pour divin parce qu'on l'admet pour vrai — c'est la conscience mythologique, qui, elle, retourne la causalité autrement indémontrable: la parole du rhapsode est divine, elle est donc vraie.

Un doute devait cependant s'élever sur la véracité du chant, lorsque le rhapsode, au lieu de répéter, en artisan, le chant appris à ces prédécesseurs et connu par ses auditeurs présentait un chant nouveau qu'il avait lui-même composé. Aussi se trouva-t-il dans ce cas obligé à convaincre son public de la vérité de son chant, tout en cherchant à plaire par la beauté de la forme également — c'était la seule possibilité de changer le doute des auditeurs en approbation. Le public ne se contenta pas lui non plus de ce que le rhapsode (une fois qu'il se dit disciple des Muses) répète des vers mille fois écoutés: il voulait du nouveau, de la tension, de la surprise, puisque

«le succès va toujours, devant un auditoire, au chant le plus nouveau».

(*Odyssée*, I, 351 et suiv.)

Si Phémios — c'est pour sa défense que prononce Télémaque les vers cités — se vit obligé à lutter pour sa réussite, et s'il put espérer d'être écou-



té, c'est qu'il a présenté un chant nouveau, à sujet actuel, où les événements de l'*Illiade* se trouvaient recontinués jusqu'au présent. La tâche dont s'est chargé Hésiode s'avérait encore plus difficile: Il a créé du nouveau non seulement en fait du sujet, mais aussi du type du chant. Comment put-il bien faire croire à son public qu'il disait du vrai? En se référant aux Muses? De cette seule manière difficilement; plutôt par la production elle-même qui devait être à la fois convaincante et belle — et ceci par la modification de certains éléments de la foi traditionnelle et, surtout, par la formulation des idées, qui, elles, plantaient dans la sphère des Muses les expériences sociales et les espoirs de ses contemporains.

Un rattachement critique aux traditions, la formation des notions de dieux répondant aux problèmes actuels, donc la systématisation d'un nouveau point de vue de la formation et des lois de développement et d'être de l'univers, et ceci dans les cadres d'une épopée à sujet et à attributs mythologiques — tout cela a paru neuf et pour cause dans la rhapsodie grecque, et exigeait, de la part du poète, une virtuosité logique et formelle. Avant de nous demander si les auditeurs d'Hésiode ont cru et admis pour vraies les idées et la tendance de ce poème didactique, ses éléments de principe et épiques, il semble nécessaire de poursuivre l'interprétation du programme poétique d'un nouveau point de vue (sous des rapports plus généraux).

### De la vérité des mythes

Parmi les rois Hésiode fait ressortir et propose comme exemples ceux que les Muses avaient également doués de la douce rosée de la parole et des lèvres desquels elles font couler des mots doux comme le miel. Il met au rang de ceux-ci — parce qu'également élus — les chanteurs célébrant la rumeur des anciens héros et les Olympiens bienheureux. La seule différence consiste à ce que les chanteurs et les citharistes doivent leur excellence à la bonté de Phoibos Apollon, les rois à celle de Zeus, et que les premiers sont tous favoris des Muses, des derniers cependant ne le sont que quelques uns. Dans les vers faisant l'éloge de l'éloquence du roi béni par les Muses la tradition a un rôle égal à celui de la conscience poétique (le Nestor homérique a été également à douces paroles, et l'art de chanter d'Ulysse a bien mérité d'être loué par les Phéaciens). L'éloquence du roi d'Hésiode a cependant un contenu spécial:

«Tous les gens ont les yeux sur lui, quand il rend la justice en sentences droites. Son langage infailible sait vite, comme il faut, apaiser les plus grandes querelles. Car c'est à cela qu'on connaît les rois sages, à ce qu'aux hommes un jour lésés ils savent donner, sur la place, une revanche sans combat, en entraînant des cœurs par des mots apaisants.»

(*Théogonie*, 85 — 90)

Le bon roi doit donc rendre justice par une douce conviction. Ici Hésiode, en défenseur de la cause du peuple offensé anticipe sur l'idéal des *Travaux* relatif à la justice sociale. L'exigence y sera plus amère et plus véhémence, mais le désir de la «justice droite» — qui, dans l'*Illiade* n'apparaît que dans

les cadres d'une belle comparaison (XVI, 384 et suiv.), et dans la crâne vanterie de Ménélas (XXIII, 579 et suiv.), dans l'*Odyssée* cependant, où la justice légitime est rappelée comme la propriété du genre humain, ce désir est formulé dans presque ces mêmes termes (VIII, 169 et suiv.) — exprime l'essentiel de la conscience de vocation sociale d'Hésiode.

La tendance de critique sociale et de formation de la conscience est, dans les *Travaux* dès le début plus ouverte qu'elle ne fut dans ce poème didactique à sujet mythologique, puisque le premier s'attache d'une façon directe aux ennuis du présent: le chant didactique en lui seul ne suffit plus, l'intention de convaincre doit se compléter de jugement et de prophétie. L'indication du sujet est elle-même terminée sur l'accentuation de la «parole vraie», en tant que principe directeur (vers 10) par le poète, ennemi des «mots tortueux» (193 et suiv.) et des mensoges violant des serments (282 et suiv.), partisan de la «vérité droite». La valeur de ses conseils d'agriculture, chacun de ses compagnons de classe a pu la contrôler. Il put espérer à juste titre ceci aussi que plus d'un allaient considérer comme bien motivées ses indignations contre les rois «dévorant les offrandes» ainsi que des scélérats pareils, et que pour cela même ils accepteraient pour vrai le tout du poème. En définissant les jours utiles et nuisibles il pensait pour tant important d'insister sur le savoir certain (dès l'introduction de ce passage, 765 et suiv.), comme qui est gage de l'agriculture et de la manière de vivre sages, et aussi des relations humaines équitables — sans doute parce que ses connaissances de la nature ont bien dépassé celles de la plupart de ses contemporains et surtout des paysans de la Boétie et que, en s'y basant il put faire reconnaître sa véracité dans les passages de l'épopée empiriquement incontrôlables (je pense p. ex. au mythe de Prométhée ou au passage traitant des époques de l'univers). Cette accentuation s'est avérée nécessaire étant donné que même pour ce qui est des devoirs pratiques de tous les jours — comme p. ex. le jour favorable pour entamer les jarres, pour mettre le joug au cou des boeufs ou pour prendre la mer — peu sont qui formulent la vérité dans des paroles (818) et

«Tel fait l'éloge d'un jour et tel d'un autre, et peu de gens savent le vrai: une même date parfois est une marâtre et parfois une mère! Heureux et fortuné celui qui, sachant tout ce qui concerne les jours, fait sa besogne sans offenser les Immortels, consultant les avis célestes et évitant toute faute.»

(*Travaux*, 824 — 828)

La passion d'Ulysse de la connaissance et l'idéal de la légalité qu'on voit dans l'*Odyssée* (une légalité patriarcale, bien sûr, avec, au centre, le roi) se poursuivent dans l'épique d'Hésiode, à un niveau neuf et plus élevé: notamment avec l'exigence rationnel de faire un système et du point de vue du paysan qui cultive son petit terrain. La fin citée ci-dessus du poème «cadet», c'est le résumé de l'entière conception du monde d'Hésiode. Nul doute ne pourrait s'élever sur ce qu'il croyait et voulait vraie sa poésie. Ce serait une hypothèse indémontrable et absurde que de croire que l'exigence de la véracité soit complète dans les *Travaux*, et partielle dans la



*Théogonie* ou qu'Hésiode aurait présenté les mythes faits par lui-même comme des intermèdes chantés amusants mais qu'on ne devait pas du tout admettre pour vrais.

Reste donc à examiner d'une façon consciemment et nécessairement schématique si le public d'Hésiode (et, en général, des poètes grecs) a fait ou non confiance au contenu des chants à sujets mythologiques. Beaucoup de chercheurs — philologues, historiens de religions, esthètes, ethnographes etc. — se sont, il est vrai, posé cette question, et pourtant nous sommes, semble-t-il, toujours captivés par cette conception juive-chrétienne, soit mahométane qui veut que la foi soit l'admission sans réserve de l'Écriture sainte et nous sommes toujours enclins à attribuer cet endurcissement métaphysique (une doctrine portant sur les temps anciens, sur les régions surnaturelles et sur l'au-delà est *ou bien vraie, ou bien fausse*; si elle est vraie, elle est du Dieu, et par conséquent, sainte; si elle est fausse, elle est du diable et est, par conséquent à excommunier) aux auditeurs des mythes grecs également. A cette conception qui se tient en Europe depuis deux mille ans très peu ont changé — ou, sur le plan de principe, presque rien — l'histoire et la critique de religions bourgeoises qui finirent chaque fois par se concilier avec la religiosité dogmatique, ni l'explication symbolique de la Bible, par le moyen de laquelle toute écriture apocryphe ainsi que le Nouveau Testament peuvent être transformés en «science-fiction».

Cette interprétation dogmatique et métaphysique s'est tellement embibée en nous qu'il nous est impossible de ne pas poser, chaque fois de nouveau, la question de savoir si Euripide, lui, a-t-il cru ou non aux dieux, et des pareilles questions. N'importe qu'on y réponde par *oui* ou par *non* — cette manière de poser la question est elle-même fausse et trompante. Tout en citant les paroles de Marx qui affirme que la mythologie est non seulement le sol, mais aussi la maison des accessoires de la littérature et des Beaux-Arts grecs, nous continuons à nous casser la tête, à la manière de Hamlet, sur la question de savoir si les Grecs ont cru ou non aux dieux et aux mythes de ceux-ci. Nous citons les paroles d'Aristote qui dit que le poète tragique doit retenir les principaux éléments du sujet traditionnel, tout en en renouvelant les détails, et ce faisant nous ne pensons guère étendre à la culture grecque des époques archaïque et classique entière, la vérité de cette thèse, abstraite de la pratique de l'art, ainsi que son naturel.

Chaque mythe est un récit sur des dieux, des demi-dieux, des héros excellents (surpassant de beaucoup le niveau des hommes du présent) et des mortels se liant d'une façon ou d'une autre avec eux. Les mythes traitant de la naissance, des luttes, des amours, de la puissance miraculeuse des dieux, des déesses, des fées, des lutins, des monstres — la mythologie se rattache d'une manière toute naturelle à la religion, aux idées façonnées sur les immortels que l'homme antique, tout en créant — comme l'a dit Xénophane — à son propre image, pensait, pour la compréhension du monde plein de miracles et d'horreurs, longtemps indispensables, donc véritablement existants.

Pour un trait spécialement grec passe dans ceci le caractère ouvert et la dynamique des idées religieuses. Si l'on se mettait à codifier — ne fut-ce

que pour une courte période, p. ex. celle du VIII<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle — les idées religieuses généralement répandues en Grèce, voire même, renonçant à l'orphisme et aux religions de mystère se réduisait à examiner la « religion olympienne », les matériaux diminueraient très rapidement. Les idées formées sur la vie et les fonctions des dieux suprêmes ont elles-mêmes fluctué de temps en temps, suivant des régions et des communautés. Le culte des dieux antérieurement inférieurs (p. ex. de Dionyse) se trouva, à cause du changement des circonstances sociales, prospérer pour s'approcher de celui des plus puissants dieux (dans le cas en question il s'agit d'Apollon); les éléments des religions orientales s'infiltraient depuis longtemps d'une manière continue, etc. Une fois enlevés ces éléments partiels et variant pour des raisons géographiques, historiques et sociales, tout ce qu'on peut prendre pour général, se réduira aux principales fonctions de chaque dieu.

Les époques archaïque et classique n'ont connu de dogmes si ce n'est que chaque *πόλις* a exigé la vénération des dieux traditionnels et la participation aux offices, fait qui n'a cependant pas exclu la variabilité des mythes. Personne n'attendait des citoyens grecs, si dévots qu'ils étaient et si justement qu'ils s'acquittaient des rites, qu'ils admettent pour authentique l'épique des mythes ni qu'ils prennent pour exclusivement vraie une des variantes épiques. C'est que les récits traitant des dieux et des demi-dieux ne servirent qu'au moment de leur naissance (= leur composition) à expliquer des rites, leur contenu épique devenant de plus en plus indépendant — soit parce que la conception de la nature et de l'homme, formulée dans les idées religieuses se trouva renouvelée, soit parce que le rhapsode, suivant ses propres buts, put enjoliver l'intérêt appartenant tout le temps à la nature de l'épique.

On ne peut que faire des conjectures sur le motif d'interprétation du monde que put avoir avant Homère le mythe du mariage d'Aphrodite, déesse de l'amour avec le dieu-forgeron Héphaïste. Il est tout aussi impossible de savoir si, avant Dèmodokos aucun chanteur a chanté ou non l'action de séduction et la déconvenue d'Arès, dieu de la guerre. Autant plus certain est cependant ceci que lorsque Dèmodokos l'a récitée au régal des Phéaciens, au lieu de prétendre expliquer tel rite, il voulait tout simplement amuser son public d'un récit folâtre et adroitement composé. Dans la petite épopée de Dèmodokos les moments religieux (conçus dans la croyance aux dieux et en appelant à la croyance des auditeurs) sont à l'épique amusante comme dans les temples classiques la cellule conservant la statue du dieu au tout du bâtiment.

Du noyau religieux des récits traitant des dieux a poussé une poésie à feuillage majestueux que quiconque avait la possibilité de décorer davantage par l'ente de nouveaux rameaux ou — en des termes plus prosaïques — quiconque pouvait enrichir la tradition par de nouvelles suggestions, et même il pouvait composer des mythes déviant de la tradition si sa conception du monde le poussa à ce faire et ses facultés le lui permirent.

Dans les premiers siècles de la littérature chrétienne aussi beaucoup de légendes se sont formées dont les éléments ont été puisés aux romans grecs



contemporains (donc aux fictions fabuleuses). Il contraste cependant les principes mêmes des religions juive et chrétienne de composer sur les héros de la Bible des histoires qui s'écartent par leur sujet et surtout par leur tendance de la tradition. Ce type de religion élève un mur imperçable entre les légendes passant pour vraies et exigeant de la foi sans doute aucun et, d'autre part, les fables qualifiées de fictions et qui sont indignes d'être crues. Pour les Grecs une pareille opposition du «sacré» et du «profane» était inconnue: entre mythe et fable la seule différence consistait à ce que le premier traitant des dieux et des demi-dieux comportait par son sujet comme par son atmosphère plus de sublimité, lorsqu'il transposait dans le monde des immortels les questions principales de l'existence humaine.

Les Grecs étaient presque tous, religieux, sans que cette religiosité aurait été dans aucune des *polis* homogène. La croyance en la distance des dieux, l'idée de l'origine commune des hommes et des dieux, la conception de l'immortalisation des mortels ont sans cesse changé, mais par-derrière ceux-ci et d'une façon continue a changé également la foi en la proximité des dieux (de la façon la plus marquante dans la fréquence du mariage des dieux avec des mortelles). Seul un chanteur grec put composer le *Combat de rats et de grenouilles* ou les hymnes à ton comique. Seule la Grèce put donner naissance au drame satyrique et à l'ancienne comédie. Passe encore pour l'air que devait avoir la transfiguration d'Héraklès ou d'Ulysse dans la comédie sicilienne; mais qu'on s'imagine p. ex. la représentation des *Oiseaux* d'Aristophane avec la distribution biblique: Jahveh ou Jésus au lieu de Zeus, Saint Pierre au lieu de Prométhée, un des évangélistes au lieu d'Héraklès, Marie-Magdalène au lieu de Basilée: même les athéistes de nos jours le trouveraient de mauvais goût...

C'est que seuls peuvent être transformés en comiques et parodisés ces dieux et demi-dieux dont le sérieux primitif comportait lui-même quelque sérénité et de l'humanisme quotidien. Or, cette sérénité caractérisait non seulement les dieux d'Homère, mais aussi ceux d'Hésiode — et ce malgré leur énormité et leur grande puissance. Nous sommes les seuls à nous alarmer de ce que Kronos, aux penses fourbes, ce redoutable enfant «prit en haine son père *florissant*» (*Théogonie*, 138) qui, lui, a fortement mérité la haine et l'épithète «furieux» reçue de Gaia (*ibid.* 164), mais beaucoup moins cet épithète ornante employée chez Homère à un homme brave (Hector), et encore moins qu'il figure comme «le père *gentil*» de Kronos au moment de la castration (*ibid.* 180). Fait qui ne va point s'expliquer par l'emploi conventionnel des formules de chanteurs — mais plutôt par ceci que même dans l'utilisation comique et parodique des épithètes ornantes se cache la sérénité spéciale et inimitable de la mythologie grecque, cet esprit de jeu qui sourit bien du dilemme «s'ils ont cru ou non?» comme qui est irraisonnable.

Cette digression a été destinée à faire voir que le droit de récomposer comme celui de nier la tradition revenait à chaque poète grec et que ce droit découlait du caractère ouvert socialement déterminé de la culture des époques archaïque et classique. Il y avait cependant une différence essentielle entre les poètes des genres littéraires plus sublimes — plus sérieux

comme les a nommés Aristote — (épopée, tragédie) et, d'autre part ceux de la comédie, notamment quant à la manière dont ils ont formé et créé des mythes. Ces derniers ne prétendaient même pas à ce que l'auditeur trouve des vérités absolument graves dans leurs histoires: leur véracité a eu pour loi de genre la négation et l'amusement. Les poètes des épopées et des tragédies cependant ont composé leurs oeuvres d'après l'exigence de dire du nouveau en sens positif, en en formulant parfois *expressis verbis* le motif de principe. Ils voulaient, eux, que le public admette pour vrai tout ce qu'il a vu ou entendu, mais ceci d'une façon spécialement grecque: non par la force du principe d'autorité, mais par persuasion. Pour ce faire, la logique des détails et du tout était tout aussi nécessaire que la nouveauté convaincante de la forme. Un des facteurs faisant défaut ou s'avérant faible, c'était chute sûre.

Qu'Hésiode promette la véracité, ce n'est point son trait spécial. Les poètes ou les savants grecs se placèrent tous au-devant de leur public avec le même programme, au moins jusqu'à la fin de l'époque archaïque, c'est-à-dire jusqu'à l'épanouissement de la sophistique. Une contradiction particulière du sort d'Hésiode dans l'histoire de la civilisation est que les pionniers des lumières grecques (les Éléates et Héraclite) l'ayant trouvé immoral, falsificateur et inscient, son principe de véracité est resté aux yeux des philosophes et des poètes les plus remarquables (= ayant l'exigence de l'objectivité) de l'époque classique un héritage fort vénérable.

### La vérité de contenu de la poésie

Le poème didactique à double structure fut créé par les Éléates qui, faisant des invectives d'Homère et d'Hésiode ont abondamment puisé de la tradition épique. Nous pensons premièrement à Parménide qui (suivant peut-être la manière de répartition de Xénophane et mettant sa doctrine dans la bouche de la déesse Vérité) esquisse dans le prélude de son poème didactique un double tableau du monde, en offrant la deuxième place à l'exposition des idées erronées des mortels (B 1, 28 et suiv.). Lui, il proclame, bien entendu la conviction conforme à la vérité (B 2, 3 et suiv.) et s'il met dans l'ordre perfide de ses mots les idées vagues des hommes, c'est pour former en une cosmologie unitaire les croyances à leur mythologique, mais dès le début fausses et qu'il qualifie avec insistance et d'une façon répétée de doctrines erronées (B 8, 51 et suiv.; B 19). Ce qui l'avait poussé à cette solution, c'est qu'il a formulé, et opposé à la tradition une ontologie exempte de toute sorte de mythologisation, basée sur une conception toute nouvelle et ayant une terminologie nouvelle. Au lieu de se contenter de marquer tout simplement de sottise les traditions religieuses et mythologiques de la cosmogonie il trouva que la manière de faire admettre sa propre doctrine serait plus convaincante s'il tirait l'attention aussi sur l'absurdité du point de départ à principe opposé (= supposant plusieurs étants) et sur la faiblesse des conclusions attrayantes.

Dans les textes d'Hésiode ayant vécu de deux siècles plus tôt on ne trouve cependant aucune trace d'une pareille démarche «sophistique». En



comparaison avec la manière d'argumentation de Parménide, de Gorgias et des sophistes postérieurs la polémique que contient le prélude de la *Théogonie* est d'une simplicité presque naïve. Ici, Hésiode s'oppose absolument à ce type de chant qui trompe les auditeurs en les réjouissant, c'est-à-dire qui dans des paroles douces et belles enveloppe des mensonges. Les gronderies d'Héraclite ou — avant lui — de Xénophane n'y changent rien; bien au contraire: dans leur critique, faite au nom de la raison, donc d'un niveau plus élevé, du monde mythologique se sont glissées même des inexactitudes.

Xénophane s'est attaqué aux invectives d'Homère et d'Hésiode contre les dieux (vol, lubricité, tromperie) puisque ces délits déplorables même à l'échelle humaine ne se marient d'après lui nullement avec la perfection associée à la personne du dieu ou des dieux (B, 11; 12). Quant à Hésiode cette critique paraît exagérée ou du moins bâclée. Les dieux anciens se sont, il est vrai, mille fois dupés les uns les autres dans sa *théogonie* (par esprit de vengeance ou en prélude d'un nouveau patricide), et il est tout aussi vrai que Zeus — pour se revancher du vol du feu contre Prométhée, rusé et aux pensées aussi fourbes que Kronos — a eu lui-même recours à une ruse (*Travaux*, 83 et suiv.), voire même il avala Pallas Athènes également à l'aide des paroles flatteuses, pour s'approprier la sagesse de celle-ci (*Théogonie*, 888 et suiv.), mais ces horreurs et ignominies, Hésiode les recule toutes dans un passé ancien. La caractéristique de l'ordre de l'univers de Zeus est, d'après lui, justement la répartition légitime des forces du pouvoir et la concordance pacifique, cette dernière se trouvant raffermie aussi par la peur de la vengeance: une horrible punition attendrait ce dieu qui, trahissant la foi jurée allait jusqu'à mentir. La célébration de l'ordre légal pacifique des olympiens délivrés de leurs ennemies — comme d'un ordre présent voilà la sanctification mythologique des idéaux d'Hésiode, agissant en porte-parole de la vérité droite et condamnant toute falsité, toute contravention, toute corruption. Il est donc assez évident que l'Ambiguïté et la Contravention sont mises par lui au rang des enfants de l'odieuse déesse Querelle (*ibid.* 226 et suiv.), tandis que les 50 filles du bon père Nérée qui respectent les lois, et qui connaît la vérité et l'honnêteté (*ibid.* 234 et suiv.) sont dites dépositaires des joies pures.

Hésiode entre dans le rang de ceux qui ont considéré le respect des lois, la mesure et la véracité en elle-même comme des lois morales, la sagesse et la véracité poétique cependant comme les dons des Muses. Qu'il nous soit permis de faire ressortir de cette série s'ouvrant sur Homère et se poursuivant à travers les poètes-philosophes (quoiqu'interprétant et abordant la vérité elle-même des manières fort différant les unes des autres) jusqu'à Platon Pindare, ce poète des chants choraux sublimes et compliqués du V<sup>e</sup> siècle, non à cause de la portée de ses paroles s'y rattachant, mais puisque celles-ci serviront de point de repère pour la compréhension de l'art poétique d'Hésiode.

«J'invoque Mnémosyne au beau péplos, la fille d'Ouranos et ses filles (= les Muses) pour me donner une bonne habileté. Car les esprits des hommes sont aveugles, quand ils veulent, sans le concours des vierges d'Hélicon,

venir explorer la route profonde de la sagesse» — lit-on dans une prière que contient un fragment de papyrus (*Péan* VII b = fragment 52, 10 et suiv.). Son désir de se séparer du savoir de l'homme moyen est en lui-même naturel, il est cependant probable que dans le début de ce chant qui n'est que partiellement lisible — et où il fait mention de l'image figurant à d'autres endroits aussi de l'attelage ailé — il exige un type de chant qui serait nouveau même en comparaison avec Homère. Chez Pindare l'habileté due aux Muses se compose tout le temps de deux facteurs inséparables l'un de l'autre, notamment de la *véracité* par laquelle il se trouve, pareillement aux autres poètes, philosophes, historiens grecs, obligé à critiquer la tradition, et, d'autre part, de la *perfection artistique*.

Tantôt il parle de la véracité comme un principe à suivre (*Ol.* IV, 17 et suiv.), en attribuant aux hommes sots de suivre «le doux mensonge» (*P.* II, 37), tantôt il réalise ce même principe par le tout de son oeuvre. Un magnifique exemple en est la I<sup>e</sup> ode olympique, dans laquelle il remanie le mythe de Tantale et Pélops. Il qualifie de calomnie méchante cette version d'après laquelle Tantale régaland les dieux gourmands leur aurait servi la chair de son propre fils et en aurait été puni ensuite. Or, Pindare voit le crime du père dans ceci qu'il avait distribué aux hommes l'ambroisie et le nectar, et attribue le supplément d'ivoire de l'épaule du fils aux machinations miraculeuses d'une des déesses de la destinée. Voilà quelques passages théoriquement remarquables:

C'est à l'Olympie que tombe l'hymne sur les poètes sages (8 et suiv.), c'est eux qui sont dignes d'éterniser la gloire d'Hiéron dans le tissu brillant du chant (14 et suiv.). D'ici tourne l'ode vers la critique du mythe de Pélops:

«Ah! Le monde est plein de merveilles — et parfois aussi les dires des mortels vont au delà du vrai; des fables, ornées de mensonges multicolores nous déçoivent.

Kharis, à qui les mortels doivent tout ce qui les charme, les met en honneur, donne crédit à l'incroyable, bien souvent. Mais l'avenir apporte le témoignage le plus véridique.»

(28 et suiv.)

La confrontation de la parole vraie et du mensonge multicolore, et celle du témoignage du temps et de la fiction incroyable que fait croire la déesse du Charme (*Χάρις*) expriment non pas simplement l'opposition de la véracité et du mensonge — donc l'approbation de la première et la réprobation du dernier. Pindare fait voir la cause de l'efficacité des «mensonges multicolores» avec une exactitude parfaite, par une magnifique trouvaille grammaticale: à l'égal de Kharis, distributrice de toutes les joies, et induisant à la crédulité, les chants tramés avec une perfection artistique, et avec une *bravoure formelle* ensorcellent eux aussi l'auditeur: ils l'enivrent et le dupent.

«Il convient à l'homme qu'il dise de belles choses des démons, puisque (de cette façon) moindre est (la portée du) blâme (= donc moins vraisemblable)» — poursuit Pindare (35 et suiv.), en anticipant sur son propre principe de corriger les mythes (c'est-à-dire de rationaliser les histoires de dieux



et de héros fourmillant d'horreurs déplaisants): il va composer des mythes nouveaux et qui sont vrais selon sa propre foi. C'est ainsi qu'il pourra terminer cette ode — après avoir repris l'éloge d'Hiéron — par des mots dignes retrouvés, par la fière éloge de la force impuissante efficace de la Muse (110 et suiv.) et de sa propre sagesse (116 et suiv.).

La sagesse des poètes s'y trouve mise en parallèle avec la vertu (l'excellence) des rois et des vainqueurs des courses, et dans cette vertu il voit le vrai sens de la vie digne des héros mythiques (et célébrée dans l'esprit aristocratique). «En toute chose, quand Dieu nous montre le principe, la voie est directe qui mène au succès, et l'issue est plus belle» — lit-on dans le fragment d'une autre poésie (frg. 108 a), où il s'est tout probablement engagé dans une discussion avec Simonide, mettant en doute, celui-ci, la conception archaïque-aristocratique de la vertu. C'est dans cet esprit qu'il prie les dieux de lui donner de l'inspiration et de la réussite: «Principe de grande vertu, Vérité, ô Souveraine, fais que jamais mon propos n'achoppe contre l'écueil du mensonge!» (frg. 205). La véracité figure chez lui tout le temps comme un élément primaire de la vertu des poètes. Un élément primaire sans être unique! S'il a vu que les chants d'une beauté ensorcelante de maints autres poètes se prêtaient facilement à faire croire ce qui est faux ou incroyable, il a considéré comme un instrument pour lui-même tout aussi indispensable la perfection formelle du chant — un élément qui, à son tour détermine la spécificité de la *véracité poétique*.

Si nous avons choisi pour moment d'analogie ces quelques passages de Pindare c'est qu'il formule d'une façon extrêmement marquante et conséquente l'exigence de la vérité de contenu. Il en est de même de l'exigence de la beauté de forme, exigence que chaque poète grec, y compris Hésiode, avait hérité d'Homère pour la modifier à son tour. Ils y ont vu d'une part cet élément indispensable et spécifique qu'est l'art de contenu vrai, et, d'autre part la possibilité et le moyen de la tromperie fascinante.

### La beauté du chant

Les compagnes des Muses [à réjouir l'âme et à chasser les ennuis c'étaient les gracieuses Charites, déesses de la joie (*χαρά*):

«Des yeux où brillaient leurs regards coulait l'amour qui rompt les membres;  
le regard est si beau, qui luit sous leurs sourcils.»

(*Théogonie*, 910 et suiv.)

L'amour presque cultique de la jouissance (*τέρψις*) s'est maintenu dans le nom d'Euterpè et de Terpsikhorè,<sup>5</sup> dans celui de Thalée (= florissante) cependant l'unité caractérisant toute la culture grecque, de l'adoration de la nature d'une part et de l'estime du chant, de l'autre. Les héros d'Homère n'étaient pas les seuls à trouver consolation et nouvelle source de force dans le boire et le manger, dans le chant et dans la farce, la joie et le doux plaisir (*hèdonè*) appartenaient à la réalité humaine naturelle du monde grec.

Un des plus beaux épisodes de la Théogonie, c'est la description du chant des Muses qui fait jaillir aux déesses un rire ayant la douceur de lis (39 et suiv.), ensuite la description de leur danse de chœur, de leur maison construite dans le voisinage du Désir et des belles Charites, de leur chant consacrant les fêtes florissantes (61 et suiv.). Leur chant éveille une gaité heureuse, puisque même les horreurs des anciens combats des dieux sont évoqués par elles à distance du présent de Zeus. Elles en font cadeau aux mortels:

«Oui, c'est par les Muses et par l'archer Apollon qu'il est sur terre des chanteurs et des citharistes, comme par Zeus il est des rois. Et bienheureux celui que chérissent les Muses: de ses lèvres coulent des accents suaves. Un homme porte-t-il le deuil dans son cœur novice au souci et son âme se sèche-t-elle dans le chagrin? qu'un chanteur, servant des Muses, célèbre les hauts faits des hommes d'autrefois ou les dieux bienheureux, habitants de l'Olympe: vite, il oublie ses déplaisirs, de ses chagrins il ne se souvient plus; le présent des déesses l'en a tôt détourné.»

(*Théogonie*, 94 et suiv.)

Dans le choix du sujet du chant tout comme dans le culte du chant le précurseur c'est Homère — qu'on pense soit à la manière dont il fait voir Achille

«Son cœur se plaît à toucher d'une cithare sonore, belle cithare ouvragée, que surmonte une traverse d'argent. Il l'a prise pour lui parmi les dépouilles de la cité d'Étion, que lui-même a détruite. Son cœur se plaît à en toucher, tandis qu'il chante les exploits des héros»

(*Iliade*, IX, 186 et suiv.)

soit au récit des fêtes paysannes et pastorales représentées sur le bouclier forgé par Héphaïste (*ibid.* XVIII, 490 et suiv.); ici c'est le chant et la danse qui enrichissent la joie de vivre. C'est toujours pour cette même raison que Télémaque prit le parti de Phémios, sachant, lui, beaucoup de «chants charmants» (*θελκτικόν*), et chantant les douleurs des héros luttant sous Troie (*Odyssée*, I, 338):

«Tu refuses, ma mère, à l'aède fidèle le droit de nous charmer au gré de son esprit? Qu'y peuvent les aèdes? C'est Zeus qui, pouvant tout, donne aux pauvres humains ce qu'il veut, à chacun.»

(*Odyssée*, I, 346 et suiv.)

Dans les siècles suivants apparaît et réapparaît encore l'éloge de l'inspiration dérivée des Muses de même que du plaisir qu'offre le chant. «Dieu qui fait tout pour les mortels, est aussi celui qui donne au chant la grâce.» — écrit Pindare (frg. 141). Le doute va s'élever contre le don du chant supprimant les douleurs lorsqu'Euripide — un peu après Pindare, mais au lieu de s'adapter à la pompe solennelle des souverains de Sicile, ayant perdu toute illusion à l'égard de la sublimité héroïque — met la parole dans la bouche de la nourrice représentant, elle, la vérité des hommes moyens:



«En disant aveugles et dépourvus de toute sagesse les humains qui nous précèdent, on ne se tromperait pas: des hymnes pour les fêtes, pour les banquets et dans les festins, voilà ce qu'ils ont inventé pour égayer la vie en flattant les oreilles; mais les lugubres chagrins des mortels, nul n'a trouvé moyen de les apaiser par la musique et les chants d'un concert de lyres, et c'est d'eux que viennent les morts et les infortunes affreuses qui jettent à bas les maisons. Pourtant, voilà ce que les mortels auraient profité à guérir par des chants...»

(*Médée*, 190 et suiv.)

Dans les poètes de l'époque archaïque un doute pareil ne s'est jamais présenté: ils firent confiance à leur vocation et à leur mission. Ils avaient pour mot de clef le nom *θελκτήριον* (drogue d'enchantement) et le verbe *θέλω* (enchanter) — élément naturel et important de toute sorte de plaisir,<sup>6</sup> mais ceci non seulement dans la provocation des sentiments de contenu vrai, mais aussi de ceux qui trompent par l'enchantement. Voilà le *punctum saliens*! Voyons d'abord les exemples homériques:

«Mais nul des dieux, issus de Ciel, ici n'est coupable. Ma mère l'est seule, qui m'a endormi avec ses mensonges. Elle prétendait que je périrais sous les murs des Troyens belliqueux, victime des flèches rapides d'Apollon»

— entend-on les cris de douleurs que pousse Achille, luttant avec les eaux du Scamandre (*Iliade*, XXI, 275 et suiv.) et qui va être enchanté tout de suite par Apollon de sorte que celui-ci l'attire plus loin à l'aide d'une vision éblouissante (*ibid.*, 602 et suiv.; cf. *Odyssée*, XIV, 487; XVI, 194 et suiv.). C'est avec des paroles flatteuses qu'est enchanté Ulysse par Kalypso (*Odyssée*, I, 56 et suiv.), et Clytemnestre par le séducteur Égisthe (*ibid.*, III, 264 et suiv.<sup>7</sup>). Mais Ulysse n'hésite lui non plus de chercher à tromper Pallas Athéna par un mensonge ingénieux (*ibid.*, XIII, 253 et suiv.) — heureusement que la déesse tout aussi rusée aime en lui justement son pendant mortel (*ibid.*, 291 et suiv., 330 et suiv.). Eumée cependant, ce pasteur fidèle à son maître, est triste et soupçonneux: si l'histoire menteuse d'Ulysse déguisé a touché son âme, il l'arrête tout de même d'un geste:

«Puisqu'à ton tour le ciel t'amène sous mon toit, lamentable vieillard, ne crois pas qu'à mentir, on me flatte et me charme ou qu'on gagne à ce prix mes égards et mon cœur. C'est Zeus l'hospitalier que je respecte en toi, et tu m'as fait pitié.»

(*Odyssée*, XIV, 386 et suiv.)

Mais lorsqu'Ulysse lui raconte comment lui a-t-on donné — grâce à Ulysse (!) — un manteau pour le protéger contre le froid de Troie, Eumée, le porcher divin et charitable lui répond:

«Vieillard! Le beau récit que tu viens de nous faire! Pas un mot maladroit, et qui n'aille au profit»

(*ibid.*, 508 et suiv.)

et c'est en mémoire de son maître qu'il donne à l'hôte un habit sans l'avoir reconnu. Au destin et au caractère d'Ulysse appartient encore ceci qu'il

éprouve de la joie à entendre les paroles douces dont Pénélope enchante l'âme des prétendants pour leur obtenir des trésors (*ibid.*, XVI, 281 et suiv.). Lui, il se connaît mieux que personne à enchanter dans un but noble. Après avoir récité à Athéna et à Eumée des *histoires menteuses mais logiques et ornées* il touche Pénélope par une nouvelle invention:

«A tant de menterie, comme il savait donner l'apparence du vrai! Pénélope écoutait, et larmes de couler, et visage de fondre.»

(*ibid.*, XIX, 203 et suiv.)

Cette bravoure parfaite de l'enchantement est comme un pendant rhétorique (dérivant des Muses, propre à la récitation) de ce «comme si», marquant la virtuosité d'Héphaïste. C'est que le dieu-forgeron a formé voire même la Lutte, le Bruit et la Peste horrible comme ceci:

«Tous prennent part à la rencontre et se battent comme des mortels vivants, et ils traînent les cadavres de leurs mutuelles victimes»

(*Iliade*, XVIII, 539 et suiv.)

et le rebord de la jachère comme qui suit:

«Derrière eux la terre noircit; elle est toute pareille à une terre labourée, bien qu'elle soit en or — une merveille d'art!»

(*ibid.*, 548 et suiv.)

C'est que dans la poésie d'Homère l'enchantement magique est devenu une nouvelle qualité artistique: si une oeuvre d'art ou un récit ressemble à la réalité ou bien à la vérité de façon que la technicité, la logique et la beauté du façonnement évoquent une image parfaitement exacte de l'original — et ceci dans une telle mesure que cette illusion magnifique fait oublier même ce qui est absurde au point de vue de la raison, fait dont un exemple classique est fourni par la dynamique des tableaux fixes du bouclier — or, à travers une telle ressemblance on s'introduit dans un monde créé par l'homme et qu'on admet pour réel justement en bénéficiaire et captif de l'enchantement artistique. Il y a donc deux possibilités: dans le cas où la jouissance de la virtuosité artistique nous ramène à la vie réelle, en nous donnant de la force à rendre cette vie, par une nouvelle inspiration, encore plus parfaite, cet enchantement est comme une bénédiction. Mais si cette même jouissance nous invite à oublier ou à nier la réalité, comme le lotus doux comme le miel, l'ensorcellement de Kirkè et de Kalypso, le chant séduisant à la mort des Sirènes ou — dans les mythes thébains (cf. Sophocle, *Le Roi Oedipe*, 130) — le chant multicolore de la Sphinx, alors cette captivité des sens, captivité qui corrompt la pensée et perd l'âme, devient malédiction.

Nous venons de citer les exemples homériques des rapports tantôt d'unité, tantôt d'opposition de l'enchantement et de la réjouissance. A un seul égard cependant il faut préciser les références: cette qualification nuancée du chant ou, en général de la composition (invention) ne se retrouve



que dans l'*Odyssée*, le poète de l'*Iliade* ayant vu dans les mensonges chaque fois des intrigues. Or, un élément important de la nouveauté d'Hésiode réside dans ce qu'il parle partout critiquement des tromperies si adroites qu'elles soient, il juge donc d'après une mesure toute à fait différente de celle du poète de l'*Odyssée*. Ce n'est pas qu'il revienne à l'héroïsme aristocratique de l'*Iliade*: non, il refuse l'astuce commercial en considération des intérêts et des idéaux des petits paysans. Dans les deux poèmes il fait voir les conséquences nuisibles de la sorcellerie à travers le mythe de Pandore, dans la *Théogonie*, il est vrai, sans citer le nom:

«Avec de la terre, l'illustre Boiteux modela un être tout pareil à une chaste vierge, par le vouloir de Cronide. La déesse aux yeux pers, Athéna, lui noua sa ceinture, après l'avoir parée d'une robe blanche, tandis que de son front ses mains faisaient tomber une voile aux mille broderies, merveille pour les yeux; Autour de sa tête elle posa un diadème d'or forgé par l'illustre Boiteux lui-même, de ses mains adroites, pour plaire à Zeus son père: il portait d'innombrables ciselures, merveille pour les yeux, images des bêtes que par milliers nourrissent la terre et les mers; Héphaïstos en avait mis des milliers — et un charme infini illuminait le bijou — véritables merveilles, toutes semblables à des êtres vivants. Et quand, en place d'une bien, Zeus eut créé ce mal si beau, il l'amena où étaient dieux et hommes, superbement paré par la Vierge aux yeux pers, la fille du dieu fort; et les dieux immortels et les hommes mortels allaient s'émerveillant à la vue de ce piège, profond et sans issue, destiné aux humains. Car c'est d'elle qu'est sortie la race des femmes, nées femmes.»

(*Théogonie*, 571 et suiv.)

Prométhée a dupé le maître de l'Olympe deux fois: à Mékonè, lorsque les dieux et les mortels se sont partagé le boeuf tranché, ensuite par le vol du feu. L'introduction de l'intérêt humain dans le mythe rend dès le début probable que l'épithète de Prométhée, appelé par son patronymique («brave fils de Iapet», 565) soit plus marquante que l'épithète ornante appartenant aux formules épiques:

«Ainsi, au vouloir de Zeus il n'est pas facile de se dérober ni de se soustraire. Le fils de Japet lui-même, le bienfaisant Prométhée n'a point échappé à son lourd courroux, et malgré tout son savoir, la contrainte d'un lien terrible le tient.»

(*ibid.*, 613 et suiv.)

La vengeance de Zeus est tout aussi une ruse à la manière de Prométhée que la fut la tromperie dans l'intérêt des hommes, du titan. Dans les *Travaux* Hésiode raconte le mythe du «mal beau» et paré en le complétant d'un nouveau élément — de celui de la faculté de tromper, offerte par Hermès. Cette fois encore les dieux dupent à l'aide de la malédiction attrayante Epiméthée, et, à travers lui, l'humanité entière:

«En hâte, l'illustre Boiteux modèle dans la terre la forme d'une chaste vierge, selon le vouloir de Cronide. La déesse aux yeux pers, Athéna, la pare et lui noue sa ceinture. Autour de son cou les Grâces divines, l'auguste Persuasion mettent des colliers d'or; tout autour d'elle les Heures aux beaux cheveux disposent en guirlandes des fleurs printanières. Pallas Athénè ajuste sur son corps toute sa parure. Et, dans son sein, le Messager, tueur d'Argos, crée mensonges, mots trompeurs, coeur artificieux, ainsi que le veut Zeus aux lourds grondements. Puis, héraut des dieux, il met en elle

la parole et à cette femme il donne le nom de Pandore, parce que ce sont tous les habitants de l'Olympe qui, avec ce présent, font présent du malheur aux hommes, qui mangent le pain.»

(70 et suiv.)

Si l'aménagement des accents dans ce poème «cadet» est différent — Prométhée aux penses fourbes (48), le brave fils de Japet (50) a excité la vengeance de Zeus par le vol coupable en provoquant par là lui-même la corruption de l'humanité puisqu'il eut beau prévenir son frère de ne pas accepter le présent enchanteur (86 et suiv.) — l'accent moral reste, pour autant, invariable: le poète raconte le mythe justement pour faire reculer son frère Persée de toute perfidie (27 et suiv.), et aussi pour motiver le vouloir inévitable et la ruse de revanche de Zeus (105). Ainsi s'entrelacent la joie maligne éprouvée sur la chute des dieux rusés, la compassion aux malheurs de l'homme et la moralité guérissant la grave nécessité à l'aide du travail, de l'honnêteté et de la mesure.

L'introduction de Pandore dans le mythe, de la belle Pandore qui se connaît aussi au travail (et s'attachant par là aussi l'homme), qui est jolie, mais perfide — souligne la manière indirecte de la vengeance contre les hommes de Zeus — et, des dieux en général: Les hommes sans avoir péché doivent être punis, et si après l'âge d'or passé, des maux toujours plus pénibles s'abattent sur eux, c'est que le sot Epiméthée avait accepté en cadeau Pandore qui, à son tour, a enlevé le couvercle de la jarre conservant les ennuis (*ibid.*, 90 et suiv.). Hésiode était peut-être le seul à connaître la raison pour laquelle les dieux avaient recours à une pareille ruse indirecte pour frapper de peine les mortels; le fait est cependant que leur tromperie de revanche fut préparée — grâce au poète — avec un excellent sens psychologique: les dieux n'ont pas cru Epiméthée tellement sot qu'ils auraient essayé de lui offrir en cadeau une vieillarde laide. Il n'a pas cessé depuis d'appartenir au métier des mages et des démagogues de toute sorte de reconnaître et d'utiliser le faible de leurs adversaires — de la manière dont 'avait formulé le coléreux Zeus:

«Moi, en place du feu, je leur ferai présent d'un mal, en qui tous, au fond du coeur, se compla iront à entourer d'amour leur propre malheur.»

(*ibid.*, 57 et suiv.)

A cause de la perfidie d'une seule belle femme on ne va pas avoir de l'aversion — si ce n'est par humeur hésiodienne — pour la beauté féminine, et il est tout aussi naturel qu'on ne va pas renoncer aux plaisirs ni des sens ni de l'esprit pour cette seule raison que les sorcelleries nuisibles ont, *elles aussi*, une belle enveloppe. Aussi les poètes et les artistes grecs se trouvaient-ils loin de céder à une telle sottise. Ayant remarqué les possibilités de la «tromperie enchanteresse» ils n'ont pas pour autant nié la beauté des formes. Non, loin de ça, ils s'essayèrent à l'employer de façon de plus en plus parfaite et toujours renouvelée dans le but de faire croire ce qui est vrai. Sappho, cette jeune fille pure, aux cheveux aux reflets violets, à souri-



re doux comme le miel d'après Alcée, a elle-même prononcé sa prière à Aphrodite siégeant sur un trône aux couleurs variées. Les temples et les statues ont été même à l'époque classique colorés. Fait auquel est due leur synesthésie: les adjectifs exprimant la joie de sensation s'employaient aussi aux poésies de forme noble, destinées à être belles et trouvées belles.<sup>8</sup>

Il paraît superflu d'énumérer les lieux où on trouve comme épithètes d'ornement de la poésie des adjectifs comme *μελίσσιος* (doux comme le miel), *ποικίλος* (aux couleurs variées), *μαλακός* (tendre), *ῥηδυμελής* (aux chants doux), *λυσιμελής* (qui relâche les membres) et autres. Chaque dictionnaire volumineux va aider à quiconque s'y intéresse. Des exemples à signe contraire se trouvent cependant en nombre tout aussi grand, c'est-à-dire le refus de la forme qui veut faire croire un contenu faux par une sorte d'ornement, le refus des beaux mensonges (p. ex. dans la bouche du messager représentant l'homme moyen honnête dans l'*Agamemnon* d'Éschyle, 620).

Hésiode a fort bien connu le plaisir offert par des Muses, du chant, il n'a point ignoré que la beauté de la forme est un élément organique et indispensable de la poésie. C'est pour cette raison qu'il prononce une prière comme qui suit dans la deuxième invocation de la *Théogonie*:

«Salut, enfants de Zeus, donnez-moi un chant ravissant. Glorifiez la race sacrée des Immortels toujours vivants...»

(104 et suiv.)

Mais la beauté du chant il l'a respectée et employée comme forme du contenu vrai, tout en réalisant par là l'unité de l'enseignement et de l'amusement. Aussi a-t-il séparé sa poésie de ce type du chant qui revêtait d'une forme variée des contenus qui ressemblent à la vérité sans être vrais.

### Aperçu de la vie ultérieure des principes poétiques

Le doute et l'antipathie à l'égard des beaux mensonges — à partir de ceci, mais au-delà: à l'égard de la poésie *comme telle* — est devenu un élément constant justement dans la ligne basée sur la raison de la philosophie grecque, pour culminer dans l'opposition de Platon à la poésie. C'est dans le même esprit qu'a réprouvé Thucydide l'historiographie amusante et Démosthène, lui, la rhétorique declamatoire. Parallèlement à ceci cependant a gagné du terrain la sophistique qui, à son tour, a beaucoup apprécié l'art de tromper, d'assoupir l'âme. Plus tard Aristote, lui, en formulant la spécificité de la poésie réussit-il à jeter un pont sur l'abîme qui se trouvait entre les mensonges pris en sens artistique et ceux pris en sens prosaïque.

Les poètes de l'âge classique ont eux-mêmes modifié le jugement de la beauté. Pindare p. ex. écrit que les Heures l'ont pressé à faire l'éloge avec son chant à *lyre aux couleurs variées*, des vainqueurs des concours sublimes, puisque précieuse est *la douce réputation* (*Ol.* IV, 2 et suiv.), à Jason, ce héros mythique il attribue également des paroles *douces comme le miel* et

une voix *tendre* (P. IV, 128 et 137), mais de tous les poètes il s'applique uniquement à lui-même cette magnifique entreprise: «J'ai forgé une base d'or pour mes chants sacrés; allons! bâtissons maintenant sur des mots *brodés de mille ornements*, un monument d'éloquence» (frg. 194, cf. frg. 152). — tout en rejetant les paroles multicolores des poètes menteurs (comme le témoigne la I<sup>re</sup> ode olympique) au nom de la vérité.

Le témoignage de Pindare doit sa valeur à ceci qu'il a inséré dans ses poèmes d'une façon plus magnifique que personne l'éloge du chant, en développant en un programme beaucoup de fois varié l'enthousiasme d'Hésiode pour les Muses. C'est dans la proximité des Charites que résonne sa flûte *douce* (Péan VII a = frg. 52, 10 et suiv.), et il ne s'arrête pas à louer la lyre et la flûte à son *doux* (Ol. X, 93 et suiv.; cf. Ol. VI, 96 et suiv.), les hymnes *multicolores* (Ol. VI, 87) et à *voix douce comme le miel* (Ol. XI, 4 et suiv.). Dans le chant il exalte l'éternisation digne de la vertu héroïque et l'expression de la pompe qui convient aux joies gracieuses.

Nous pouvons donc le citer comme témoin authentique aussi lorsqu'il parle de la poésie à paroles ornées, mais de contenu trompeux — p. ex. dans la *VII<sup>e</sup> ode néméenne* composée en l'honneur du Sogénès d'Égine, vainqueur au pentathlon. Le sujet direct fait évidemment voler dans le haut et dans le lointain la phantaisie de Pindare. Cette fois il choisit le mythe de Néoptolème, avec l'arrière-plan de Troie, pour illustrer le présent de ce qu'il a à dire. Dès les strophes initiales de l'ode apparaissent l'un après l'autre ses moyens poétiques spéciaux: l'invocation d'une nymphe — d'Eileithyia cette fois —, l'éloge de la poésie sublime, l'unique vrai miroir des faits héroïques et récompense digne des labeurs. Après des phrases suffisamment comblées et se succédant l'une l'autre d'une façon assez inattendue et qui étaient destinées à louer les Muses (= sa propre poésie) il poursuit comme qui suit:

«Les sages prévoient le vent qui soufflera dans deux jours, et ne sont pas victimes de leur avarice. Riches et pauvres, du même pas, vont à la mort qui finit tout. Cependant, j'imagine que la renommée d'Ulysse a dépassé ses épreuves, *grâce au charme d'Homère. Car les fictions et la poésie au vol sublime lui ont donné je ne sais quel prestige*. L'art nous dupe, en séduisant par des fables; plus grande est la foule, plus aveugle est son cœur. Si elle était capable d'apercevoir la vérité, non, dans la colère qu'il ressentit pour n'avoir pas obtenu les armes, le puissant Ajax n'aurait pas planté dans sa poitrine la lame de son glaive...»

(17 et suiv.)

et c'est à ce point que s'introduit dans la structure de l'ode la parabole épique.

Au point de vue de l'art poétique de Pindare ce qui importe, c'est la condamnation d'Homère à douces paroles. Autour de ceci cependant, il a planté dans cette ode un véritable fourré des idées. 1. Les vrais sages sont indifférents à l'intérêt matériel (allusion à l'avidité condamnée ailleurs, de ses contemporains), mais il existe une certaine sagesse, une sorte d'habileté de métier 2. qui est moyen de tromperie rusée,<sup>9</sup> et ceci est nuisible puisque 3. la plupart des gens sont sans cela aussi incapables de connaître la vérité,



comme le prouve aussi la fin tragique d'Aïax... Homère, aux paroles douces, mérité bien sûr cette épithète dont Pindare orne plus d'une fois sa propre poésie, mais ses fictions et ses adresses agiles sont tout de même à refuser. Ce qui explique cependant son efficacité (l'exemple en est l'aggrandissement des douleurs d'Ulysse: si Homère avait menti, pourquoi lui croient les hommes tout ce qu'il a chanté de ses héros), c'est que, pour faire croire, il se sert d'une certaine sublimité.

Dans les vers cités s'exprime cette ambivalence de l'appréciation que fait Pindare d'Homère, ambivalence qui se fait sentir en maints autres endroits également. Il est caractéristique de Pindare lui-même qu'il croit trouver la clef du mystère dans la sublimité, dans la magnificence solennelle, magnificence que lui-même avait idéalisée et réalisée et pour l'emploi modéré de laquelle il excuse, non sans irritation, la popularité d'Homère. Il juge d'une façon fort définie, mais avec une valeur qui donne à discuter. La sublimité n'est qu'un des éléments de représentation de l'*Odyssée*, et surtout pas à la manière du paroxysme de Pindare. Ce qui importe cependant en principe, ce n'est point le concret de la motivation, mais bien l'exigence d'expliquer les mensonges — soit, du moins, les exagérations. Le point de vue de l'argumentation concrète est quelque chose de neuf et de spécial, mais, pour l'essentiel de principe, ce qui s'y poursuit, c'est ce motif légèrement rappelé par Homère et accentué déjà dans le prélude de la *Théogonie*, sans pour autant être théoriquement expliqué: il s'agit notamment de la recherche du rapport, plus exactement de la mise en rapport du contenu et de la forme, ainsi que de la recherche du pourquoi et du comment de la suggestion poétique.

Il n'est aucunement permis de croire retrouver dans les oeuvres d'Hésiode les conceptions et la manière d'argumentation des poètes — et encore moins des philosophes — de l'époque classique. Dans son art poétique on ne devine guère la distinction et l'opposition par les idées et par le contenu, des chants également inspirés par les Muses, donc ornés et beaux — c'est-à-dire l'exigence d'expliquer l'effet charmant de la poésie vraie et mensongère. Il serait cependant encore plus grave de mépriser l'importance de son intuition et de son programme: la séparation des deux types de chant et — avec encore plus d'accents — le choix d'Hésiode furent basés sur le développement des nouveaux idéaux sociaux, moraux, intellectuels. C'est justement ce changement d'époque qui permit et qui rendit nécessaire à Hésiode d'esquisser, de la manière mystérieuse des contes de fées, mais, cependant, avec une portée de principe, la question jusqu'à nos jours principale de l'esthétique poétique.

<sup>1</sup> P. Friedländer: Das Proömium der Theogonie. Hermes 49 (1914) 1 et suiv.

<sup>2</sup> I. Trencsényi-Waldapfel: Von Homer bis Vergil. Budapest 1969.

<sup>3</sup> Zs. Ritoók: A görög énekmondók [Les rhapsodes grecs]. Budapest 1973. 68 et suiv.; 115 et suiv.

<sup>4</sup> Ibid., 69.

<sup>5</sup> «Le public grec, qu'est-ce qu'il a bien attendu du rhapsode épique ? A cette question on peut répondre avec un seul mot: de la réjouissance. On appelle chez soi le rhapsode pour qu'il fasse du plaisir. C'est ce que fait Phémios, c'est pour cela que le dieu a-t-il doué Dèmodokos du chant, c'est pour cette raison que le père de Phémios s'appelle *Terpios* (= qui réjouit), et que, au 5<sup>e</sup> siècle encore, le nom d'un rhapsode fut *Terpsiklès*.» *Zs. Ritoók: op. cit.* 61.

<sup>6</sup> Le choix de ce mot est surtout fréquent pour indiquer l'enchantement d'amour, p. ex. *Odyssée*, XVIII, 212; *Théogonie*, 120 et suiv., 201 et suiv.

<sup>7</sup> Cf. *Travaux et Jours*, 372; *Eschyle*: *Prométhée enchaîné*, 183; *Pindare*, N. VIII, 33; *Aristophane*: *Lysistratè*, 1269.

<sup>8</sup> Un exemple plus éloigné, mais d'une origine identique: dans le langage des mathématiques l'adjectif «multicolore» indique la complicité, le haut niveau scientifique d'un problème ou d'un devoir.

<sup>9</sup> L'idée de la *μηχανή* (ruse) se varie, à travers l'appréciation du fait de Prométhée par *Hésiode* et *Eschyle*, dans les interprétations de *Sophocle*, d'*Aristophane* et de *Platon*.